

# Stanisław Pigoń

---

## Nad autografem III cz. "Dziadów"

---

Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej 6, 177-188

---

1958

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANISŁAW PIGOŃ

## III CZ. DZIADÓW ·

Kontemplując autograf III cz. *Dziadów*, klejnot zbiorów kórnickich, trudno się oprzeć najgłębszemu wzruszeniu. Możemy oto objąć okiem, wziąć w pieczołowite palce materialny znak najwyższego wlotu twórczości Mickiewicza, jednego zarazem ze szczytowych osiągnięć poezji polskiej. Z przejściem wpatrujemy się w te karty. Jakżeż przybliżają one do twórcy, ileż mogą wydać z tajemnic procesu tworzenia, z samej osobowości poety!

Pierwszy odruch, budzący się w myśli, pierwsze pragnienie troskliwego miłośnika wyraża się w tym, by utrwalić jak najstaranniej ten klejnot, a zarazem by uprzystępnąć go jak najwierniej zarówno miłośnikom poety w narodzie, jak i badaczom naukowym. A niezależnie od tego pragnienie drugie: by ogarniając jak najczujniejszym dostrzeżeniem zewnętrzne znaki tego autografu wnikać poprzez nie jak najgłębiej w tajemnicę powstawania i kształtowania się tego wypowiadającego się przezeń arcytworu.

Z tej kontemplacji i z takich pobudek wywodzą się dwie poniższe notatki.

## 1 PODOBIZNA AUTOGRAFU

Postulat utrwalenia i upowszechnienia autografu III cz. *Dziadów* może się wydać niepotrzebny. Od 30 lat mamy ten autograf wydany w podobiznie nakładem PAU., a staraniem J. Kallenbacha<sup>1</sup>. Publikacja ta chyba więc sprawę załatwia, potrzebie czyni zadość.

Otóż właśnie można mieć co do tego pewne zastrzeżenia. Tymczasem tak się jakoś złożyło, że wydanie tamto nie ściągnęło na siebie skrupulatniejszej uwagi, nie doczekało się w ogóle krytycznego omówienia. Zastrzeżenia zaś mogą być różnego pokroju, a wagi wcale nie obojętnej.

Najważniejsze z nich dotyczy celu wydawnictwa i przydatności do tego celu. Było ono wydane przez instytucję naukową, ale nie względ na pożytek naukowy odgrywał przy tym rolę kierowniczą. Filolog z zalem

<sup>1</sup> *Dziadów cz. III w podobiznie autografu Adama Mickiewicza*, wyd. Józef Kallenbach, Kraków, kwiecień 1925, nakładem PAU, 4°, s. VII i 126.

natknie się w nim na różnego rodzaju niedogodności, stwierdzić musi, że o nim tu nie dość pamiętano.

Każdy autograf, prócz tego, że daje nam najautentyczniejszy, spod ręki autora wychodzący przekaz tekstu, ważny jest również z tego względu, że znajdujemy w nim utrwalone pewne stadium formowania się utworu, ślad, czasem pierwiastkowy, częściej środkowy, jego modelowania w słowie, a niejednokrotnie i w strukturze. W badaniu zaś filologicznym dzieła, przy jego rekonstrukcji genetycznej, właśnie jak najściślejsze ustalenie, sprecyzowanie tego stadium jest sprawą wielkiej wagi. Ono dopiero może dać mocny grunt dalszym wnioskowaniom, dociekaniom zmierzającym do pełnego poznania. Przy wydawaniu *facsimile* wynika stąd postulat jak najwierniejszego odtworzenia danego zabytku w jego autentycznym charakterze i jego momencie rozwojowym.

Znamy częściowo stadium najwcześniejsze rozwojowego formowania *Dziadów* cz. III, reprezentowane przez dochowaną połówkę brulionu części dramatycznej tudzież przez pierwotną redakcję Ustępu. Oznaczmy je sobie jako stadia  $A_1$  i  $A_2$ . Jak wiadomo, autograf kórnicki, pierwszy odpis na czysto, przekazuje nam etap pracy twórczej dalszy, późniejszy; jeśli o część dramatyczną chodzi — to etap z dnia 29 kwietnia 1832 r., a jeżeli o Ustęp — stadium niewiele co późniejsze. Oznaczmy je więc jako  $B_1$  i  $B_2$ . Wiadomo również, że stadium z końca kwietnia nie było ostateczne. Jeszcze w Dreźnie zapewne nastąpiło dalsze, C, reprezentowane przez odpis I. Domejki, poprawiony i uzupełniony przez samego Mickiewicza, a dochowany do dzisiaj także tylko w połowce. Potem przyszło stadium paryskie, D, okres (zapewne wrześniowy) przygotowania dzieła do druku; wreszcie E, okres przeprowadzenia go przez korektę. Wiemy, że to stadium ostateczne nie skończyło się od razu, ale jako proces twórczy przeciągnęło się właściwie poza produkcję drukarską: wiersz *Do przyjaciół Moskali* został tam dołączony wtenczas, kiedy druk tomu dobiegał końca, kiedy w szczególności złożone, a najpewniej i połamane były już w arkusz zamykające tom Objasnienia. Byłyby to zatem stadia  $E_1$  i  $E_2$ .

Każde z tych stadiów reprezentowane jest w jakiś sposób w autografach. Brulion nie wchodzi tutaj w zakres naszych rozważań, ograniczamy się do czystopisów<sup>2</sup>. Do rękopisu Domejki (stadium C) dodał Mickiewicz,

<sup>2</sup> Tekst dochowanej części brulionu ogłoszony został swego czasu w „Pamiętniku Towarzystwa Liter. im. A. Mickiewicza“ (R. V, s. 164—197), ale szczegółowość jego odtworzenia i trafność odczytania wystąpiły tam w stopniu niewystarczającym. Nikt nie zaprzeczy, że jest potrzebą naukową doniosłą i pilną wydanie i tego autografu w starannej podobiznie. Tym bardziej że sam autograf, przechowywany w Paryżu, jest trudno dostępny. Analogiczna jest sprawa z brulionem Ustępu. Ogłoszony został drukiem w tymże „Pamiętniku“ (R. VI, s. 394—433), w sposób tu i ówdzie mogący również budzić pewne zastrzeżenia; niekompletnie zaś o tyle, że nie obejmuje

poza poprawkami i przestawieniami, dwie wstawki na osobnych kartkach: jedną w scenie I, drugą w VIII. Do stadium D należą autografy Przedmowy i Objasnień, a do E<sub>2</sub> autograf *Do przyjaciół Moskali*. Rzecz jasna, przy ustalaniu rekonstrukcji genetycznej badacz musi sobie autografowe świadectwa owych stadiów rozróżnić, porozdzielać i poznaczać chronologicznie jak najskrupulatniej; one to stanowią punkty orientacyjne lotu wyobraźni twórczej.

Wydawca podobizny z r. 1925 w drobnym tylko stopniu wziął pod uwagę tę potrzebę, a nawet sprawę zamącił przez błędne rozumienie i przedstawienie stanu rzeczy. Dając autograf do reprodukcji, „uporządkował“ i spoił w jedną całość karty reprezentujące stadia B, C i D, nie rozdzielając ich według nawarstwień czasowych, ale kombinując i przekładając tak, żeby zbliżyć *facsimile* jak najbardziej do układu reprezentowanego przez wydanie drukowane poematu. Oczywiście więc późniejsze czasowo: tytuł, dedykację i Przedmowę dał na początek, a Objasnienia na koniec tomu, ograniczając się do lakonicznego zaznaczenia ich późniejszości w przedmowie Od wydawcy. Obie zaś wstawki, przynależne do C, włączył w środek części głównej, nieściśle informując w tejże przedmowie, że poeta dodał je „do tekstu drezdeńskiego przed samym drukiem“, choć z tekstem drezdeńskim one się bezpośrednio, materialnie wcale nie wiążą. Powstała w ten sposób w publikacji całość sztukowana, przy której zestawianiu współdziałały względy nie tyle naukowe, ile (najzaciejsze zresztą) uczuciowe. Wydawca chciał dać w postaci najprzystępniejszej pamiętkę narodową obliczoną na szerokie rozpowszechnienie; sam więc zmontował zrekonstruowany z pozostałych autografów pierwotyp arcydzieła. Wzgląd na filologa-badacza tych autografów zeszedł tam natomiast na plan drugi. Filolog ów zatem może mieć pewien słuszny tytuł do uzalania się na wydawcę.

Ale gdyby się nawet zgodzić na taką wyjściową koncepcję edytorską, to i tak nie można zaprzeczyć, że w wykonaniu jej są pewne braki. Skoro już wydawca stanął na gruncie synkretyzmu, to dlaczego uwzględniwszy stadia B, C i D pominął E<sub>2</sub>, dlaczego, dawszy dedykację i Przedmowę, i tekst z uzupełnieniami, nie dał podobizny wiersza *Do przyjaciół Moskali*? Prawda, tłumaczy się on w przedmowie z tego pominięcia, ale tłumaczy „zło przydając do zła“. Jego zdaniem autograf tego wiersza przynależy do A<sub>2</sub>, ten zaś wydawnictwem nie jest objęty. Ale informacja to całkowicie błędna. Autograf wiersza *Do przyjaciół Moskali* nie ma materialnie nic

---

w wierszu *Oleszkiewicz* drugiej redakcji sześciowierszowego fragmentu (w. 127—132), zachowanej w autografie na osobnej ćwiarteczce (rkps Muz. Mick. w Paryżu, nr 13). Też same racje przemawiałyby za potrzebą wydania i tego całego autografu w podobiznie.

wspólnego z brulionem Ustępu; zachowany na osobnej kartce ani papierem, ani krojem pisma, ani — co najważniejsze — czasem powstania z tamtym zespołem się nie wiąże. Że ten sam postronny człowiek, przypadkowy chwilowo właściciel, zachował oba i przekazał badaczom — a cóż to ma do rzeczy? W rzeczywistości jest on późniejszy nawet od autografu kórnickiego, nawet od wszystkich dokładek z C, które ten autograf w wydawnictwie 1925 r. wzbogacają. Przy założeniu wyjściowym tego wydawnictwa, po przyjęciu zasady, żeby dać wszystko, możliwą całość — on tutaj niewątpliwie należał i powinien być włączony.

Drugi brak publikacji nie wyniknął z winy wydawcy. Dopiero w trzy lata po wydaniu podobizny wyszło na jaw, że uchowała się szczęśliwie jeszcze jedna, a właściwie nawet dwie dalsze karty autografu. Wydał je także w podobiznach A. Lewak w r. 1928<sup>3</sup>. Jedna z nich zawiera czystopis wstawki, której brulion pomieścił Kallenbach na s. 11 i 12. Dla poznania, jak poeta cyzelował swój tekst, nie jest ona obojętna. Kartka druga zaś mogłaby tu przynależeć tylko pośrednio, zawiera ona bowiem tekst pieśni: „Nie dbam, jaka [...]“ w wersji wpisanej Adolfowi Cichowskiemu do sztambucha. Ostatecznie do tomu, który wydawca przyjął jako sumę autografów III cz. *Dziadów*, mogłaby i ona słusznie wejść; jak mogła i powinna była również wejść tam podobizna podobnego autografu sztambuchowego z chórem aniołów ze sc. V. Autograf był u Krasińskich, a więc był dostępny w r. 1925, a dzisiaj jest już stracony bezpowrotnie<sup>4</sup>.

Po tym wszystkim, co się tu rzekło, uzasadniony się wyda postulat, żeby przy przyszłym, ponownym wydaniu *facsimile* materiał reprodukowany ujęty został w dwie grupy: na pierwszym miejscu autograf kórnicki w takim stanie, jak go poeta ofiarował Klaudii Potockiej, po czym w osobnej grupie składanej, w chronologicznym porządku powstawania: brulion wstawki do C, jej czystopis, dalej: Dedykacja, Przedmowa, Objasnienia, wiersz *Do przyjaciół Moskali*, wreszcie osobno, należąca tu pośrednio tylko, *Pieśń więźnia Litwina* z autografu podarowanego A. Cichockiemu. Będzie to wszystko, co się poza brulionem dochowało z *Dziadów* cz. III w autografach, i podane w takiej kolei kart, jak je zapisywał poeta. Troskę o złożenie tych *disiecta membra* w należytą całość zostawić należy korzystającemu z nich badaczowi.

Jak zatem widzimy, co do układu, a także co do zawartości publikacja omawiana nie czyni w pełni zadość dzisiejszym potrzebom naukowym. Nie czyni im zadość i pod innym jeszcze względem. Wzgląd ten związany jest z techniką sporządzania podobizn. Wykonano je na kliszach kresko-

<sup>3</sup> A. Lewak, *Z nieznanych rękopisów Adama Mickiewicza*, Kraków 1928, odbitka z 62 z. „Przeglądu Współczesnego“.

<sup>4</sup> Sam tekst tylko przedrukował L. Méyé et w książce zbiorowej *Sami sobie*, Warszawa 1900.

wych w ten sposób, że odtwarzano same tylko główne kolumny pisma. Klisze nie objęły całych stronic. Nie można więc przy ich pomocy zorientować się ani w wymiarach kart, ani w ich wyglądzie (np. jak były przecinane składki arkuszowe, które kartki są luźne, a które powstały przez zgięcie półarkusza, co przecież może mieć niekiedy ważne znaczenie).

Co gorsza, podobizny nie odtwarzają samego autografu z całkowitą wiernością; niektóre ślady ręki piszącego nie wyszły tam zupełnie. Klisze nie uwzględniły mianowicie drobnych znaków poczynionych przez poetę na marginesach czy na krańcach kart. A znaki to chyba nieobojętne, jak nic tam obojętne na owym arcydokumencie. Choćbyśmy nawet znaczenia ich dziś jeszcze nie pojmowali, któż się zgodzi, by je traktować jako niebyłe?

Tak np. na s. 18 podobizny, na wysokości wiersza: „Ej, Felixie [...]“ (sc. I, w. 316) na lewym marginesie, w pobliżu kolumny tekstowej znajduje się w autografie znak niby litera „o“. Na s. 49 na wysokości wskazówki: „Konrad usypia“ (Prolog, w. 95) znak jak gdyby jedynka „1“. Czy to odsyłacze, czy poprawki? Klisze na podobieżnie ich nie objęły. Korzystający z publikacji nie może się nad nimi nawet zastanowić. Co ważniejsza, nie weszły tam także zapiski cyfrowe widniejące na niektórych stronicach, zapiski wagi bodajże donioślejszej. I tak obydwie półarkusze mieszczące tekst W. Improwizacji są tam znaczone na swych ostatnich stronicach: na s. 28, w lewym dolnym brzegu karty poeta tym samym atramentem co w tekście zanotował: „3“. W analogiczny sposób na s. 32 zanotował: „4“ (po czym je przekreślił).

Cóż cyfry te mogą oznaczać? Chyba porządek i ilość półarkuszy czy-stopisu. Ale dlaczego są takie, a nie inne, dlaczego analogicznych w początkowych nie ma na arkuszach poprzednich, a dalszych na półarkuszach odpisu następnych? Odpowiedzieć na to w sposób dowodny jeszcze nie zdołamy, ale że jakiś sens one mieć muszą, to przecież nie ulega wątpliwości. Może półarkusze z Improwizacją należały pierwotnie do innego zespołu? Może więc w tamtym zespole poprzedzały ją tylko dwa półarkusze, a nie trzy i pół, jak obecnie, a więc może zawierały one jakiś pierwotny krótszy tekst sceny pierwszej? Nie wiemy. Ale może kiedyś zdoła ktoś przecież wyjaśnić i tę sprawę. Tylko że podobizna z r. 1925 do podobnych dociekań znowu nie da nikomu podniety. Po prostu zataiła te znaki.

A takich znaków cyfrowych jest w autografie jeszcze więcej. Na s. 29 u dołu, w lewym rogu, tym samym atramentem co tekst, zanotowano niewyraźnie: „12“ (odczyt niepewny), a na s. 53 w prawym rogu u góry także notatka atramentem: jak gdyby „2“ napisane na „1“. Na s. 54, na lewym marginesie, na wysokości wiersza: „I znowu lat sześć [...]“ (sc. VII, w. 111) zanotował poeta naprzód jakby długą jedynkę albo „f“, co prze-

kreślił dwukrotnie, następnie widnieje tam „6“. I tych cyfr nie umiemy wyjaśnić, ale dla każdego przyszłego badacza tekstu nie będą i one objętne, choć w podobiznie również ich nie znajdzie. Postarać się zatem musi chyba o jakieś inne zdjęcia fotograficzne autografu.

Przy takim badaniu natrafi on jeszcze na trudność dalszą, której ani odbitka fotograficzna, ani klisza wykonana jakąkolwiek techniką nie usuwa. Dotyczy ona mianowicie plam atramentowych i przekreśleń na piśmie. Każda reprodukcja uintensyfikuje je tylko i ujednoczy w kolorze. Tymczasem w autografie są one raz słabsze, raz silniejsze, nałożone raz ciemnym atramentem, raz zrudziałym, co wszystko nie jest dla badacza bez znaczenia. Co ważniejsza, na autografie oryginalnym bystre oko zdoła niejako wejrzeć pod plamę i z częściowo jeszcze dostrzegalnych znaków pisma potrafi odtworzyć brzmienie zalanego czy przekreślonego tekstu. Drobny nawet odcień w kolorze atramentu pozwala coś wnioskować o kolejności czynionych poprawek i dopisków, pozwala ocenić, czy one są rezultatem momentalnego, odręcznego niejako odruchu, czy też owocem późniejszego oglądu i zastanowienia. Wszystko to ma chyba jakąś wagę, tymczasem w podobiznie się gubi. Któż np. z wydania 1925 r. potrafi odgadnąć, że na s. 9 pod plamą na wierszu: „Świeży więzień [...]“ (sc. I, w. 11) kryje się słowo: „dziś“, a na s. 13 w wierszu: „Patrz, Tomasz [...]“ (sc. I, w. 108) słowem przekreślonym jest: „Konrad“. Albo na s. 40, w. 3 od góry któż dojdzie, że pierwotny nadpis brzmiał: „Chor (na) (wsz) wszystkich“, a potem dopiero innym atramentem przerobił to poeta na: „Obadwa Chory“. Przykłady można by mnożyć<sup>5</sup>.

W takich wypadkach, jak się powiedziało, dzisiejszy, wysoki nawet kunszt reprodukcji jest bezsilny. Szczegóły te nikną pod ujednostajnioną szatą podobizny. Pomocna przy tym mogłaby się okazać sztuka fotograficzna. Mianowicie przy stosownym użyciu filtra świetlnego udałoby się może, w niektórych przynajmniej wypadkach, wydobyć tekst spod pokrywających go plam atramentowych. Ale jak na dziś, są to nadzieje dosyć jeszcze mgliste. Cóż zatem wobec tego?

Wobec tego trzeba powiedzieć, że przy finezyjnym odtwarzaniu autografu — na samych podobiznach nie można poprzestać. Nowoczesne wydania *facsimile* nie mogą się obyć bez dodatkowego aparatu krytycznego, muszą być zaopatrywane w szczegółowe uwagi podające konieczne elementy opisu autografu tudzież wyjaśnienia uzupełniające podobiznę w takich właśnie trudniejszych punktach. Tam zarazem musi się podnieść szczegóły nieuchwytnie na reprodukcji, a ważne dla poznania czasu i kolei

<sup>5</sup> Podano w tekście kilka tylko spośród tych wielu, co uszły uwagi wydawcy krytycznego w 4 t. *Dzieł* wydanych staraniem Tow. Liter. im. A. Mickiewicza (Lwów 1905).

procesu twórczego: charakter i filigrany papieru świadczące o jego proweniencji, różnice w rodzaju i odcieniach poszczególnych kart, przerwy w pisaniu, zmiany pióra i atramentu, kolejność kreśleń i poprawek, o ile dadzą się ustalić z duktu i intensywności pisma itd.

Jak by taki aparat pomocniczy miał w praktyce wyglądać — trudno to szczegółowo na tym miejscu rozwijać, a przykładu, do którego by *brevi manu* można odesłać, w naszym dotychczasowym dorobku wydawniczym nie ma. Pewne, choć nie całkowite pojęcie o nim mogłyby dać objaśnienia, w jakie J. G. Pawlikowski zaopatrzył podobizny wybranych kart autografu *Króla-Ducha* w swym wydaniu poematu.

Biorąc to wszystko, co się tu rzekło, pod uwagę, wypadnie przyznać, że podobizna III cz. *Dziadów*, wydana w r. 1925 przez PAU, nie może już dziś być uznana za wystarczającą. Naukowe, do najwyższego stopnia ścisłości i precyzji, należnej temu klejnotowi, doprowadzone wydanie autografów III cz. *Dziadów* — jest jeszcze sprawą przyszłości.

## 2 Z TAJEMNIC W. IMPROWIZACJI

Rozdział poniższy będzie właściwie w znacznym stopniu częściowym autoreferatem. Opracowując niedawno dla serii uniwersyteckich ćwiczeń edytorskich przewodnik po tekście W. Improwizacji<sup>6</sup>, musiałem — prócz spraw czysto technicznych i by tak rzec tekstologicznych — dotknąć także zagadnień dotyczących się interpretacji historycznoliterackiej, a narzucających się badaczowi autografu. Udało się przy tym, jeśli się nie mylę, wyjaśnić pewien problem natury ogólniejszej, którego waga wychodzi poza przydatność tamtych uwag podanych w toku wywodu podręcznikowego. Chciałoby się więc położyć na nim większy nacisk i wynik tamtych dochodzeń przedstawić innemu także *forum*, na łamach czasopisma naukowego.

Zagadnienie sprowadza się do pytania, jakie miejsce i jaka rola przypada tej kluczowej scenie w procesie formowania się koncepcji dzieła? W zespole autografu III cz. *Dziadów* scena W. Improwizacji stanowi, jak wiadomo, całość poniekąd odrębną; przepisana została na czysto wcześniej niż reszta scen dramatycznych (jeśli wierzyć relacji Odyńca, tym razem wcale prawdopodobnej, przepisana tej samej nocy, kiedy powstała) i dopiero potem do ich czystopisu przyszerogowana. Nasuwa się zatem wniosek, że scena wcześniej przepisana była też wcześniej napisana, a więc wcześniej także zrodzona w wyobraźni poety.

O ile wcześniej i jaki jest stosunek jej koncepcji do koncepcji całego dzieła? Jaka jej funkcja w powstaniu całości? Oto właśnie pytania w wy-

<sup>6</sup> „Teksty do ćwiczeń edytorskich“, nr 2: Adam Mickiewicz, *Wielka Improwizacja z III cz. Dziadów*. Wstęp opracował S. Pigoń, Warszawa 1955.



sokim stopniu frapujące. Uważne przestudiowanie stanu rzeczy w auto-grafie pozwala na wyciągnięcie w tym kierunku pewnych wniosków za-sadniczych i rozstrzygających.

W tym celu zacząć należy od ustalenia chronologii, od pytania, kiedy powstał dostępny nam zapis autograficzny tekstu W. Improwizacji.

Oczywiście nie wiemy i nigdzie się nie dowiemy, w jaką to noc mar-cową 1832 r. zrodził się brulion, a wnet po nim czystopis W. Improwizacji. Jedyne człowiek, który mógł być przekazać nam tę datę (jak i uratować brulion), Odyniec, nie uczynił tego; niewątpliwie sam jej nie zapamiętał. O ustalenie jej dzisiaj trudno się więc kusić. Pokusić się wszelako warto o przybliżone choćby określenie chronologii względnej, a więc o odpo-wiedź na pytanie, w jakim to momencie tworzenia III cz. *Dziadów* nasza na poetę ta „chwila przeznaczona“, w której zadymiło przez słowa mono-logu ekstatyczne uczucie jego, długo i głęboko chowane. Z tej odpowiedzi dopiero wyniknie stwierdzenie, jaka była pierwsza rola W. Improwizacji w konstrukcji dzieła.

Badaczom mianowicie nasuwać się mogła hipoteza, że Improwizacja była pierwszym zarodkowym ziarnem całego dzieła III cz. *Dziadów*, że z niej to właśnie ono całe się rozwinęło. Znana jest opowieść o tym, jak Mickiewicz w Dreźnie, tłumacząc bez szczególnego pośpiechu *Giaura*, któregoś dnia nagle poczuł, jak by się „bania poezji“ nad nim rozbiła. Może więc Improwizacja to pierwszy, najpotężniejszy strumień z owej rozbitej bani? Pierwszy rozbłysk przyszłego arcydzieła?

Wiemy, że takie przypuszczenie zrobiono, szczegółowo je uzasadniono, a można by nawet przypuszczać, że w potocznej opinii uchodzi ono nie-kiedy jeszcze dzisiaj za pewnik. Stało się tak w dużym stopniu za sprawą J. Kallenbacha. Już w r. 1890 ogłosił on dużą osobną rozprawę<sup>7</sup>, której osią główną było udowodnienie tezy, że Improwizacja Konrada „powstała zrazu niezależnie od III cz. *Dziadów*, niezawisłe od historii filareckiej“. Nie jest naszym zadaniem dyskusja z tą tezą, ani też kontrola argumen-tacji użytej do jej dowiedzenia. Sprawę całą przeniesiemy na platformę faktów, a nie domysłów i kombinacyj.

Autor pisząc tamtą rozprawę nie miał przed sobą autografu kórnickiego, który wówczas przejściowo był niedostępny. Ale później do tego autografu dotarł, opisał go osobno, a wreszcie wydał. Autopsja kart z czystopisem W. Improwizacji nie wpłynęła wszelako na dawniej powzięte, podstawowe przeświadczenie badacza. Po latach znowu tezę swą powtórzył, a nawet ją wzmocnił. Opisawszy uzyskany autograf stwierdził:

„Swiadczy to niezbicie, że Improwizacja tworzyła pierwotnie punkt

<sup>7</sup> J. Kallenbach, *O improwizacji Konrada*, „Pamiętnik Towarzystwa Liter-im. A. Mickiewicza“, R. IV, Lwów 1890, s. 20.

wyjścia dla całego utworu [. . .] Znaczenie Improwizacji jako komórki zarodkowej całego utworu staje się zupełnie wyraźnym“<sup>8</sup>.

Teza jest kategoriyczna. Ale czy rzeczywiście prawdziwa? Czy istotnie W. Improwizacja powstała przed, a więc niejako poza pierwiastkową koncepcją III cz. *Dziadów*, czy całość dzieła z niej dopiero zrodziła się jak z ziarnka gorczycznego?

Sądzić wolno, że nie. Sprawę zaś rozstrzygnąć pozwoli nie spekulacja, lecz obserwacja. Po prostu należyte odczytanie pierwszych zaraz słów czystopisu.

Ponad tekstem W. Improwizacji widnieją w autografie słowa przekreślone: „Improwizacja w kozie“ (il. 6), a obok tego późniejszym pismem dopisane i również przekreślone: „Obacz w książeczce“. Chodzi o te końcowe dwa słowa. Kallenbach wiąże je z poprzednimi i przyjmuje, że zostały one napisane po tamtych jednym ciągiem pióra; całość zaś tak związaną rozumie on jako „informację dla kopiującego Domejki“. W takim razie cały napis miałby być jedną wskazówką i znaczyłby: obacz w książeczce improwizację w kozie. Innymi słowy wskazówka odnosiłaby się, odsyłałaby do zapisanej istotnie w „książeczce“, tzn. w brulionie, improwizacji tzw. „małej“, zaczynającej się od słów: „Wznoszę się! lece! tam na szczyt opoki [. . .]“

Ale rozumienie to jest niewątpliwie mylne. Jakżeż to — dla Domejki? A cóż miał Domejko do czynienia z tym czystopisem? Przecież nie on go sporządzał z brulionu, nic w nim więc nie przesunął, niczego nie porządkował, niczego nie włączał. On tylko z niego, gotowego, odpisywał później tekst na przyszły użytek drukarza. Do Domejki odnosi się w czystopisie napis przy scenie pierwotnie IV (dzisiejszym Prologu): „Dalej nie pisać“, bo tam chodziło o mający się zmienić porządek w przepisywaniu — ale ten? Przepisywacz czystopisu nie miał co sięgać do brulionu, nic tam wtedy nie było do „obaczania“ po książeczkach ani do włączania z nich, boć przecież miał przed sobą pełny, ustalony, na czysto przepisany tekst utworu. W szczególności „mała“ Improwizacja była tam również wpisana na k. 7.

A zatem nie dla Domejki. To dla siebie tylko zrobił poeta tę wskazówkę, a zrobił wtenczas, kiedy autograf W. Improwizacji był jeszcze luźny, z nieistniejącym jeszcze czystopisem sceny więziennej nie połączony. Wskazówka oznaczała miejsce przynależności sceny, mówiła, że ma ona iść zaraz po owej uwerturze z „książeczki“. Widzimy tedy, ileż później była ona tam wpisana. Przepisawszy obie te sceny w porządku należyтым, poeta wskazówkę tymczasową przekreślił. To pierwsze ustalenie jest chyba bezsporne.

<sup>8</sup> J. Kallenbach, *Wiadomość o nieznanym autografie III cz. Dziadów*, „Sprawozdanie Tow. Nauk. Warszawskiego“, R. IX, Warszawa 1916, s. 20.

Drugie dotyczy początkowych dwu słów nadpisu: „Improwizacja w kozie“. Napis to samoistny, od dwu dalszych (i późniejszych) słów niezależny; jakeśmy wspomnieli, został tam położony wcześniej. I nie odnosi się bynajmniej do „małej“ Improwizacji. Został on umieszczony w środku kolumny, nad tekstem, i został przez poetę podkreślony, a podkreślenie to nie obejmuje już drugiej, dalszej części nadpisu. Dość jednego rzutu oka na stronicę autografu, by stwierdzić, że słowa podkreślone stanowią pierwotny tytuł tekstu zapisanego na półarkuszu. Nie może tu być dwu zdań. Owoc śródnocnego natchnienia poety miał początkowo odrębny tytuł i został nazwany „Improwizacją w kozie“. Tytuł ten odnosi się więc nie do „małej“, lecz do Wielkiej Improwizacji.

O czym to mówi? Mówi najwyraźniej o tym, że Improwizacja była pomyślana od razu jako część sceny więziennej, tzn. otwierającej pierwotnie utwór sceny ze studentami „w kozie“; wygłaszał ją bohater, który razem z nimi znajdował się w więzieniu. Inaczej mówiąc, powstała ona wówczas, gdy pierwsza koncepcja III cz. *Dziadów* była już powzięta, a scena więzienna według wszelkiego prawdopodobieństwa już nawet w jakiejś części napisana. Wielka Improwizacja zatem miała od razu być jej dalszym ciągiem. To jest jasne.

Narzuca się tu przygodna uwaga marginesowa. Tytuł z „kozą“ był oczywiście tymczasowy, jak byśmy powiedzieli: roboczy, niemniej — jakżeż jest znamieny! Ukończywszy utwór najwznioślejszy na przestrzeni całej literatury polskiej, poeta — jakżeż go tytułuje? „Szturm do Nieba“? „Monomachia Konradowa“ czy tp.? Nic podobnego. Nazywa go wyrazem najpotoczniejszym, prawie humorystycznym. Postąpić w ten sposób mógł tylko organiczny wróg patosu, człowiek, w którym prostota była rysem najistotniejszym. Nie dość sobie uprzytomniamy ten rys charakteru Mickiewicza. Mimowolny napis tytułowy odsłania go nam równie głęboko i wyraziście, jak najgłębsze z jego osobistych liryków lozańskich. Ale wróćmy do sprawy głównej.

Punktem wyjścia zatem, komórką zarodkową całego dzieła była właśnie sprawa filarecka, była wizja sceny więziennej, obraz prześladowania młodzieży uniwersyteckiej, wepchniętej w ciasne cele klasztoru pobazylianckiego. Wcale więc nie wybuch W. Improwizacji. Monolog Konrada poczęty został od razu jako ogniwo, jako dalszy już element konstrukcyjny realizowanego poetycko dramatu. Możemy to uważać za pewnik.

Poprzec by go można jednym jeszcze argumentem, postronnym, przez nikogo dotąd nie użytym, a przecież nie bagatelnym.

Kallenbach wychodził z założenia spontaniczności. W jego mniemaniu taki przepiękny utwór jak W. Improwizacja mógł być tylko wybuchem. Nagłym, nie przewidzianym przez żaden zamysł konstrukcyjny. Pytał więc retorycznie, wyłączając z góry możliwość odpowiedzi twierdzącej:

„Czy ten nieporównany w sile i gwałtowności wybuch namiętej skargi Konrada mógł być obmyślony i obliczony? Czy poeta tworząc III część *Dziadów* mógł z góry powiedzieć sobie: Oto w tym miejscu Konrad wygłosi — Improwizację?“<sup>9</sup>

Tymczasem odpowiedź twierdząca na to pytanie nie byłaby takim bezwzględny absurdem. Jesteśmy w prawie przypuścić, że W. Improwizacja nie była wyblyskiem absolutnie niespodzianym. Jesteśmy w stanie wskazać, że drobny, embrionalny jej związek, mianowicie sam punkt wyjścia, zrodził się w wyobraźni poety znacznie wcześniej.

Pod koniec kwietnia 1828 r. improwizował Mickiewicz w gronie „przyjaciół Moskali“. Obecny przy tym P. Wiaziemski zanotował na świeżo drobny fragment treści. „M. in. — pisze — porównywał swoje myśli i uczucia, które musi wyrażać w obcym języku, *avec [...] des materiaux en flammes qui brûlent sous terre, sans avoir un volcan pour leur éruption*“<sup>10</sup>.

Te poety myśli i uczucia, wrące jak żary głębinne i szukające ujścia przez wstrząsaną skorupę ziemską — czyż nie przypominają poniekąd, czy nie są zapowiedzią słów, co — równie nie zrozumiane, „tak drżą nad myślą, jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką“.

Analogia oczywiście jeszcze daleka, ale ktoś zaprzeczy, że rzeczywistość? Jeżeli zaś tak, czy nie wolno widzieć tu coś na kształt pierwszego, niewyraźnego jeszcze, ale faktycznego poruszenia się dziecka w łonie matki? W improwizacji petersburskiej 1828 r. mielibyśmy w takim razie jakby znak pierwszego zasiewu pod W. Improwizację. Nowością w sensie absolutnym może więc ona nie była w pamiętną noc drezdeńską? Mogła zatem wchodzić w zamysł utworu jako element przewidziany.

I wreszcie słowo ostatnie.

Nie ma to wielkiej siły dowodowej i nie jest nam tu do kompletu argumentacji wcale potrzebne, więc tylko dla całości wyводу wspomnieć warto, że w ten właśnie sposób sprawa ta wygląda również w relacji pierwszego (niepewnego zresztą, a nawet w tym także wypadku bałamutnego po części) świadka, Odyńca<sup>11</sup>. Pisze on, że przyszedłszy do Mickiewicza właśnie rano po owej pamiętnej nocy twórczej i przeczytawszy tekst świeżo przepisanej Improwizacji rozmawiał zaraz z poetą o różnych szczegółach *Dziadów* cz. III, o której już widocznie coś słyszał. A zatem praca

<sup>9</sup> Kallenbach, l. c., IV 21.

<sup>10</sup> Z listu Wiaziemskiego do żony z 2/14 maja 1828 r. przytoczył W. Chodasiewicz („Wiadomości Literackie“ 1934, nr 47).

<sup>11</sup> Zob. jego list do L. Siemieńskiego z dnia 20 IV 1871, drukowany w książce L. Siemieńskiego o *Religijność i mistyka w życiu i w poezjach A. Mickiewicza*, Kraków 1871.

Mickiewicza nad tym dziełem najwyraźniej już wtedy nie była dlań nowością.

Nie wyprzedziła więc W. Improwizacja pomysłu *Dziadów* cz. III, ale powstała później. Kiedy „później“, w którym momencie poetyckiego realizowania się utworu? Nie posiadając brulionu początkowych jego części, na to pytanie nie zdołamy odpowiedzieć inaczej, jak tylko domysłem. Wydaje się wysoce prawdopodobne, że stało się to jeszcze w trakcie pisania sceny więziennej, jednakowoż przed jej ukończeniem, a więc rzeczywiście w stadium tworzenia początkowym. Improwizacja jest zwornikiem sceny więziennej tak organicznym, że bez niej o dalszych wiązaniach konstrukcyjnych dramatu, a zatem nawet o szkicowaniu dalszych jego scen, nie mogło jeszcze być mowy.

Z uważnego zbadania autografu kórnickiego wydobyliśmy tu jeden szczegół, dotąd nie dostrzegany, a pozwalający rzucić należyte światło na kwestię błędnie dotąd stawianą. Łatwo dostrzec, jak ważna to kwestia, jak daleko idące wynikają z niej konsekwencje przy interpretacji pierwiastkowej natury dzieła, a nawet samej osobowości poety.

Miano ten poemat dramatyczny za zrodzony z erupcji rozgorzałego indywidualistycznego uczucia. Widzimy tymczasem, że indywidualizm, że uczucie jednostkowe zostały tam upodrzednione pobudkom wyjściowym zgoła innym. *Dziadów* cz. III zrodziła się w pierwszym impulsie jako obraz zbiorowej niedoli pokolenia, a nie jako wybuch osobistego, prometejskiego buntu poety. Zrodziła się następnie nie żywiołowo, jak się to zwykło mniemać. Staraliśmy się tutaj wykazać, że w znacznym stopniu wybuch ów był przewidziany, że scena powstawała nie jako komórka zarodkowa, lecz jako element włączony w konstrukcję już poprzednio zawiązaną, a zatem że przy jej tworzeniu obok ogromnego niewątpliwie ładunku spontaniczności ekstazy było miejsce zarazem na planowy rozmyśl, na świadome układanie ładu strukturalnego. Nie trzeba osobno wskazywać, ile nam to mówi o naturze tajemniczego *primum movens* w samym przebiegu inspiracji Mickiewicza, o jej podnietach nie odśrodkowych, ale dośrodkowych, społecznych, a zarazem i o roli świadomości twórczej<sup>12</sup>.

Takich problemów kryje w sobie autograf kórnicki jeszcze więcej. Każdy przyszył badacz sięgnie do niego nie bez pożytku.

<sup>12</sup> Zagadnienie, potraktowane w niniejszej notatce (napisanej i przesłanej Redakcji „Pamiętnika Biblioteki Kórnickiej“ w czerwcu 1955 r.) dość szkicowo, w pełniejszym ujęciu i szerzej wyargumentowane przedstawiłem na grudniowej Sesji Mickiewiczowskiej PAN w Warszawie 1955 r. (zob. „Nauka Polska“, 1956, z. 2—3).